

950

Diego Rivera



PAN AMERICAN UNION, WASHINGTON, D. C. 1947

Diego Rivera

Library
University of Texas
Austin, Texas

S. J. C. 1948

DIEGO RIVERA is one of those monsters of fecundity such as occur only infrequently in the history of mankind. With his acres and acres of walls, and other acres of oils, watercolors, ink, charcoal, crayon and pencil drawings, Rivera is in painting what a Lope de Vega is in literature. For some reason which no one has ever explained, the Spanish race has produced more than other peoples of these abundantly fruitful prodigies whose spontaneous creativeness enlarges our faith in the capacities of man.

Like Lope, Rivera has the defects that correspond to this overwhelming dynamism. If he were not thus fruitful and overflowing he would not be the painter we know, but another. His work might gain in rigor and self-discipline, but it would lose in opulence, in abounding vitality, in the impetus that comes from that insatiable appetite to cover walls and canvasses, to set down the entire spectacle of the times he was born into, the lands he has lived in, the universe which is the setting for all that he has witnessed.

One of the tests of a painter's significance is to stir others into seeing, and to make man aware not merely of his own importance but of the importance to life of art itself. Another test of fruitfulness is the capacity to beget disciples. Like a storm center, Diego Rivera has moved through his native land and the neighboring land to the north, stirring things up and tearing things down, putting art on the front pages of the newspapers, linking it afresh with the community and the larger issues of life. He has sowed controversies and disciples wherever he has gone, and played a leading role in one of the most important esthetic developments of our day, the revival of public fresco painting.

When, around 1924, rumors first spread north of the Rio Grande concerning a great revival of painting on this continent, of frescoes simple and strong and moving as they had not been for several centuries, and of a painter of legendary proportions and habits who had found a way of bringing art once more close to the communal life of his people, a pilgrimage of our artists began to this art Mecca of the New World. They watched him and studied under him, learned of the work of other important painters in sufficient numbers to justify talk of a "Mexican Renaissance," discovered what a poverty-stricken government could do by way of patronizing art

Cover: Cubierta:

THE CONQUERORS CROSSING THE RAVINE

LOS CONQUISTADORES CRUZANDO LA BARRANCA

(Fresco in the Palacio de Cortés, Cuernavaca, Mexico)

BIOGRAPHY

1886: Guanajuato, Mexico. Born December 8.

1892: Mexico City. Family moves to the capital to live.

1896: Mexico City. Enters the San Carlos Academy of Fine Arts. Studies under Parra, Velasco and Rebull. Influenced by Posada.

1902: Mexico City. Expelled from the Academy as a result of student riots.

1907: Mexico City. First one-man show.

1907: Spain. Scholarship from the Governor of Veracruz. Studies at Madrid in the Academy and also in the studio of Chicharro.

1909: Paris. Studies and exhibits his work.

1909: Belgium. Short trip.

1909: London. Studies the work of Turner.

1910: Mexico City. Returns for a short visit. Exhibition of his work.

1911: Paris. Exhibits in the *Salons*.

1920: Italy. Studies frescoes of the old masters.

1921: Mexico City. Returns from Europe. Joins the Revolutionary Syndicate of Technical Workers, Painters and Sculptors. Begins murals in the National Preparatory School (completed in 1922).

1922: Mexico City. Frescoes in the Ministry of Education (completed in 1927). Appointed Director of the Department of Plastic Arts of the Ministry of Education. Publishes the revolutionary sheet *El Machete* with David Alfaro Siqueiros and Xavier Guerrero.

1923: Mexico City. Frescoes in the National School of Agriculture, Chapingo (completed in 1927).

1927: Moscow. Sent as delegate of the Mexican Communist Party. Returned to Mexico in 1928.

1929: Mexico City. Elected Director of the School of Plastic Arts (formerly San Carlos). Ousted in 1930. Frescoes in the National Palace (incomplete in 1947).

1929: Cuernavaca. Frescoes in the Palace of Cortés (completed in 1930).

1929: Mexico City. Frescoes in the Ministry of Health.

1930: San Francisco. Palace of the Legion of Honor. One-man show.

1931: San Francisco. Frescoes in the Stock Exchange and in the California School of Fine Arts.

1931: Fresno, California. Frescoes in the Stern residence.

1931: New York. Museum of Modern Art. One-man show. Returns to Mexico.

1932: Detroit. Frescoes at the Institute of Art (completed in 1933).

(Continued on page 32)



Berstein, 1946

without curbing its freedom of expression. Then they returned to the United States full of enthusiasm, stirred to creativeness, demanding walls. Followed Rivera's triumphal tour of the United States, coinciding in time with the great depression and its consequences: coinciding therefore with a new social awareness and a need of public employment on public works. His flare for publicity, his jests and tall tales and controversies, his painting of great walls while crowds looked on, his generous readiness to explain himself and his work and to teach his technique to all who asked, above all the power of his example, combined to shake our mural painting out of its decades of colorless and banal civic allegory. Good, bad, and indifferent, the public buildings of the United States broke out with a rash of exciting murals. These might be exalted, or they might be deplored or execrated—some were even destroyed—but they could no longer be ignored as had the old court-house and town-hall decorations which nobody ever saw because their nonentity was swallowed by the walls they were supposed to "decorate."

This power of Rivera's presence and example (and no less of Orozco's and of the Mexican art movement as a whole), to fructify art in the United States, will likely prove in the end to be the most significant example of "cultural interchange" in the whole Good Neighbor Era. And it is good for the spirit of the great republic of the north, as for the spirit of all the other republics of America to become aware of the fact that poor and technically backward Mexico has had so much to teach the United States, and so much to teach the other nations of this hemisphere.

II

The facility and sureness of which we have been speaking were not acquired as a mere gift of nature. Fecundity has to be born in an artist, but that it may bear proper fruit, the inborn talent has to be nurtured and cultivated, purified and fertilized by endless study, pruned and disciplined by exercise. A virtuoso with brush or pencil requires as much training as a virtuoso with the violin, and, like the latter, he must "keep his hand in" by unending practice.

Undoubtedly Diego Rivera was born an artist. He learned to draw and paint, as Lope de lisp verses, when he was barely learning to walk and talk. "The earliest memory I have of my youth," he has written, "is that I was drawing." At ten he began his formal study of art in the academy housed in the old convent of San Carlos.

Like all the art schools of the closing nineteenth century it was "academic" and like all those in the new world, it tended to be colonial and imitative, lagging a decade or two behind the latest styles of Paris or Madrid. Yet Mexico was not the worst place in the world in 1896 to begin

the study of art. On the staff of San Carlos were several unusual teachers: Félix Parra, because his otherwise conventional academic taste was coupled with an enthusiasm for pre-conquest Aztec sculpture; José M. Velasco, because he was a truly great landscapist; the aged Santiago Rebull, because he had been an earnest pupil of Ingres. These supplied a stimulus, a seriousness and a discipline which gave Rivera the capacity to survive all the eclectic confusions and rebellisms of his days in Paris, and enabled him in the end to develop the individual style and approach to his art which stamps itself upon all his riper works.

There were other subterranean forces at work in the derivative, imitative, "colonial" Mexico of Porfirio Díaz, which would help to shape the ultimate esthetic personality of Rivera. These were the forces which had preserved the plastic sense of the Mexican people. They found expression in toys and basketry and pottery, in blankets and embroidered textiles, in *calaveras* and *corrido* (broadsheet ballad) illustrations, in the fantastic masks and costumes and dance patterns of communal *fiestas*, in the scenic arrangements and the popular types that appeared in the people's theaters, in the baroque decoration and images of the churches, in *pulquería* murals and paintings on the façades of shops, in the very arrangement of wares in the markets. All of these things were ignored in the official esthetics of the day as vulgar and unworthy of notice, and would remain subterranean, too, for long years in the spirit of the painter who would not become the Diego Rivera we know until he had become aware of them, brought them out to the light of day, synthesized them with the classical training, the technical skills, the experimental "isms" of Paris, into a single unitary language of expression. Whenever life would plough up sufficiently the depths of the painter's spirit, this indigenous plastic sense would come to the surface at long last to fertilize his painting. All that was required—a little detail!—was that the Mexican Revolution should teach him and his fellow artists to rediscover the Mexican people.

One of the most important of Diego's teachers was not on the faculty of San Carlos, but in a little printshop just a few doors from the school, where José Guadalupe Posada did engravings directly on metal plates to illustrate the broadsheet ballads printed on varicolored paper that wandering singers sang in the market places and sold to their illiterate or non-newspaper-reading audiences as the living journalism and literature of the Mexican masses. As an artist, José Guadalupe Posada was at once the greatest and most fecund of the boy's teachers. Sometimes the influence is direct and obvious, as in Rivera's "Burning of the Judases." More often it is deeper and more indirect: a popular spirit, a sense of organization of masses, of movement and vitality in composition. It was a fruitful complement to the restraining, exacting influence of the draughtsmanship of the school of Ingres.

In 1902 Rivera was expelled from art school for participation in a student riot. Thereby he got the "first lesson" of a series in popular sociology, which was to be yet another significant formative influence. Rejecting an offer of reinstatement, at the age of sixteen he went out into the world to draw and paint from nature. For four years he sketched and painted the Mexican countryside, then received a scholarship from the Governor of Veracruz to go to Spain. There he studied under the Spanish impressionist, Chicharro, fell under the influence of Sorolla and Zuloaga, became acquainted with Spanish architecture and Spanish anarchism, learned to know and admire the work of the old masters of Spain, particularly El Greco, felt the irresistible pull of Paris, the center of modern European painting.

Thirteen years he was to spend in Europe, copying masterpieces, apprenticesing himself now to one great artist, now to another, and always and endlessly studying, working, sketching, painting. The list of his masters would include El Greco and Goya, Pissarro and Manet, Hogarth and Breughel, Gauguin, Henri Rousseau, Cézanne, Renoir, Picasso, and many others. Then, in the last years before his return to Mexico, came a tour of Italy, most important in his formation as a fresco painter. During all these years he belonged to many successive schools, made many attempts to find himself, did a number of good paintings first as an impressionist, then as a cubist. There is an impressive quantity of able work among these paintings, and among his drawings, but only occasionally is there one among them of which we can say at a glance: "This is a Rivera." Through the two decades of wandering and experimenting and learning and achieving, still there was something lacking in his case: an attitude toward the function of his art, an idea that would give organic unity to his spirit and synthesize all his attainments into a single conception.

III

Many forces united all at once to produce that synthesis. First of these were his meditations on the dilemma of the artist in the modern world.

At no time in history was art so isolated from public life as in the Western World at the turn of the century. Community esthetic feeling had withered and the folk arts and popular plastic sense had been destroyed in the great centers of modern industry. Private patronage, too, had reached its nadir, for the new-rich lacked the taste of earlier ruling classes. Thus it was only by "defying the bourgeois," by working for one's own conscience and the approval of one's fellow artists, that the painters could preserve their integrity. That was the real secret of the forced gaiety, the madcap pranks, the restless succession of "isms," the increasing esotericism, the revolutionism in which esthetics and social revolution were curiously mixed together. Working only for themselves and each other, and for the narrow

circle of specialists in esthetics who had adopted their viewpoint, the guerrilla band on Montmartre of which Rivera was one gave free rein to a craftsman's specialized interest in the experimental problems of his craft. This it was that produced cubism and non-objective art and all the restless succession of "isms." But while this might beget exciting pictures, art shows and controversies, extend the technical knowledge of the painter's craft, and even create a new type of specialized taste in potential patrons or their specialist advisers, it completed the divorce of art from communal and public life. To Rivera it ultimately appeared as a blind alley.

The year 1917 was an especially significant year in Rivera's thinking: it was the year in which Mexico adopted a new revolutionary constitution, the most advanced, at least on paper, that the world had so far known. The same year saw two successive revolutions in Russia and an attempt to put an end to the World War by revolution. As the year ended, Rivera made his break with cubism. Carrying many of its technical achievements into his new efforts, he began to apprentice himself, in common with many other painters, to Cézanne, to Rousseau, to Renoir. Then suddenly he decided to tour Italy, study there the frescoes that painters of an earlier day had painted for the communal uses of their cities, and return to his native land to paint for the Mexican people. In the frescoes of the Italian painters from the Byzantines to Michelangelo, he thought he saw the answer to the need for a popular art capable of nourishing the masses esthetically and emotionally, of reforming their taste, of telling them a story as simple and moving as that of the medieval church, of recreating a social-monumental painting. As he passed through Italy, the visual excitement of its monumental walls was intensified by the battles then going on between socialists and fascists. He left for Mexico with three hundred and twenty-five sketches, and some ideas on the technique and social possibilities of mural painting.

IV

One of the great services of the Mexican Revolution to painting was to make it aware of the Mexican people, of the subterranean but still living currents of indigenous popular taste. The other was its aid to the painters in breaking through the vicious circle of private patronage. The Revolution had promised so much to the people: now the government emanating from the Revolution had to deliver in proportion to its capacity, its loyalty and its understanding at least some token payment on the account of the Revolution's promises. Among other things, this entailed a communal building program and a renovation of the educational system. Through the Minister of Education, José Vasconcelos, the Government of Mexico became the collective patron of all the artists who offered themselves.

Though its technical secrets had largely perished and its forms degenerated, fresco painting was still a living tradition in Mexico. Indian

artists had painted frescoes on the walls of pyramid tombs and temples; in colonial times the message of the Church had been painted for the masses on the thick-walled Romanesque churches. Then a temple of another sort had humbly continued the fresco tradition, a temple dedicated to a ragged and disreputable version of an ancient Dionysian god; the *pulquería*. Orozco brought the art of *pulquería* painting and Rivera his researches in Italy, and the union of these two streams, nourished by the contributions of many others, gave birth to the revival of modern fresco painting.

Rivera's first big wall was done in encaustic, in the auditorium of the *Preparatoria* or National College. It is a work of transition, with the spell of Italy still upon it, using the allegory and design of the early Italian Byzantines. Before it was finished, Rivera had decided that he must switch to true fresco. His next work, which occupied some four years and three months of intensive though intermittent labor, eight, ten, twelve, sometimes fifteen and more hours a day at a stretch, was the decoration of 124 panel walls in the huge patio of the Secretariat of Education. In it Rivera struck his stride, found himself, begot the monumental style we associate with his name, perfected his mastery of fresco.

Al fresco painting is a species of water-color in which earth colors (oxides of iron, copper, manganese, aluminum) are mixed with water and then painted with swift brush strokes upon a freshly spread smooth surface of still wet plaster. The cement must have dried sufficiently so that the colors will not run, yet must not be so dry that the pigment will no longer enter into chemical reaction with the surface. The color is absorbed somewhat by capillary action, and enters into chemical reaction with the moist lime, forming a film of calcium hydroxide, which mingles with and joins the colored surface and makes it part of the wall itself. In time the action of the air causes its conversion into calcium carbonate, insoluble in water. If the coat of plaster and cement has been properly made and properly joined to the wall, it will last as long as the building itself. Rivera developed the technique of sketching directly on the rough undercoat of the wall itself, then having a stencil traced and perforated on paper in full size, through which perforations powdered lampblack is dusted to reproduce the day's portion of the sketch upon the portion of freshly spread wet surface that is to be painted. The plaster will remain of the requisite degree of wetness for from six to twelve hours, during which period the artist must cover it with paint—twice in Rivera's case because he models the figures first in black to give the chiaroscuro solidity and roundness, then covers the modeled figures in color. Once the wall has dried sufficiently, no correction is possible except by chipping off the surface and spreading it afresh.

Fresco painters, therefore, cannot paint from nature, nor cover minute surfaces slowly, scratching off with palette knife or correcting with fresh layers of paint. Even preliminary sketches are but fragmentary to the

vast dimensions of a mural's master plan. Rivera seeks to make the composition of the frescoes accord with the architecture of the building, with the uses to which it is put, with the structure of the surrounding countryside (this last is especially notable in his Cuernavaca mural on the outer walls of the Palace of Cortés, where it reflects and continues the lines of the hills and canyons around it). The painter must feed his eyes ceaselessly on men and things, digest them in the juices of his thought and imagination, assimilate their meanings and potential relations, then "think with his hand" as the images flow off his swiftly moving brush's tip. Into each touch of what seems to be an endless, abundant improvising, go the decades of patient training and experimentation, the materials of endless sketches and notes, and all his constant meditation on the world of nature, the world of man, and the world of art. Painting thus, Rivera has covered the vast patio of the Ministry of Education, the ceiling and inner walls of the Agricultural School at Chapingo, the shaded outer walls of the Palace of Cortés, much of the vast stairways and courtyard (he is still working there) of the National Palace, movable panels in the Hotel Reforma (since taken down in one of the lesser of the celebrated controversies), a wall in the San Francisco Art School, one in the Stock Exchange Dining Room, and movable panels for the Junior College of San Francisco, walls in the court of the Institute of Art in Detroit, the front of an elevator well (since destroyed by the owners of the building) in Rockefeller Center (Radio City), movable panels in the New Workers' School of New York (since moved to the Recreation Center of the Garment Workers' Union in Pennsylvania), the walls of the Health Building and the Medical School of Mexico, and still he is covering other walls in other buildings.

The movable panel was devised by Rivera when he painted in the rickety old building, shortly destined to be torn down, of the New Workers' School in New York. It is one more addition to the technique of the modern fresco revival, designed to make the painted walls more permanent even than the buildings.

V

"What writing is to those who read," Gregory the Great wrote in the Sixth Century to the Bishop of Marseilles, "that a picture is to those who have only eyes . . . wherefore, for the people especially, pictures stand in the place of literature."

By giving Rivera and his comrades walls, the Government of Mexico spread out magnificent frescoes before the gaze of a people to which it could not offer sufficient books or the literacy to read them or even the wage to afford a daily paper. And in all this, there was no conscious intention of irony for a people who, though never far from hunger, yet give of their meagre substance for a bright succession of communal fiestas,

and who serve their inadequate food in fired clay vessels lovingly shaped and decorated. To provide "pictures that stand in the place of literature," pictures that are at once the program and critique of the Mexican Revolution; to embody and help to form and strengthen the esthetic taste of his people; to put art back in the center of communal life where it had not been for centuries such were the purposes of the frescoes of Rivera and his fellow artists. They will prove to be one of the permanent and significant achievements of the Mexican Revolution, the widening influence of which still continues to spread through the continent.

During all these years of the great walls and frescoes, Rivera has continued to turn out oils and water colors and drawings in various media. All of them show some influence of the monumental style that the artist developed in his frescoes. A few strokes in Chinese ink tracing the bent back of a burden bearer and the lines of tension of his burden show the same drastic simplification and something of the same monumentality in little space and bear the same imprint which makes the beholder know instantly that "this is a Rivera." All the experiments in other media, in turn, sooner or later find their way into some new device or skill on walls, and thus the two kinds of painting reinforce each other. Taken all together, they portray the history of Rivera's land, the clashing hopes of his time, all the forms that have ever delighted his eye, all the esthetic problems that have ever stirred his imagination. As truly as of any painter who has ever lived one may say of Rivera that an entire world lives in his painting.

Tossing off thus in prodigal abundance now works of first, now works of lesser rank, but none without the imprint of skill and talent, he can well leave to posterity, as the forest does to man, the task of selection and pruning. When time has finished the selection and judgment, his complete works—overwhelming in volume—will reveal him to have been one of the most fecund men of talent that painting has produced. His "selected works"—not unimpressive in total aggregate either—will show him to have been at his best one of the most fruitful and sizable of artists. And when time has given perspective and obscured the zigzags of his political changes of direction, the solid and imperishable core of consistency in the "politics" of Diego Rivera will be seen to lie in this: that he learned from and painted for his people.

BERTRAM D. WOLFE

Diego Rivera

I

DIEGO RIVERA es uno de esos monstruos de fecundidad que surgen sólo de tarde en tarde en la historia de la humanidad. Con millares de metros de paredes al fresco, de telas al óleo, de papeles donde ha trazado miles de acuarelas, dibujos a la tinta, al carbón, al lápiz, Rivera es, para la pintura, lo que fuera Lope de Vega para la literatura. Tal parece que por alguna causa aún no determinada, la raza española ha sido más pródiga que otros pueblos en estos fecundos prodigios cuyo espontáneo poder creativo nos aumenta la fe en la capacidad humana.

Como Lope, Rivera tiene también los defectos comunes a este abrumador dinamismo. Si no fuera tan fecundo y superabundante no sería el pintor que es. Quizá entonces su obra hubiese ganado en rigor y auto-disciplina pero con seguridad hubiera perdido en opulencia, en pródiga vitalidad, en el ímpetu de su apetito insaciable para cubrir muros y lienzos, para dejar constancia del espectáculo total de la época en que le tocó nacer, las tierras en que ha vivido, el universo que constituye el escenario de cuanto él ha presenciado.

Una de las pruebas de la significación de un pintor es el incitar a los otros a ver, el hacer al hombre no sólo consciente de su propia importancia sino de la importancia del arte para la propia vida. Otra prueba de la fertilidad del artista es su poder para engendrar prosélitos. Como el vórtice de una tormenta, Diego Rivera se ha proyectado en su tierra natal y en la vecina tierra del norte destruyendo y construyendo, trastornando el orden de las cosas, poniendo el arte en la primera página de los diarios, ligándolo de nuevo con la comunidad y con los problemas centrales de la vida. Ha sembrado discípulos y controversias dondequiera que ha llegado y ha representado un papel rector dentro de uno de los más importantes movimientos estéticos de nuestros días: la resurrección del fresco como pintura pública.

Cuando alrededor de 1924 al norte del Río Grande comenzaron a circular rumores de un gran resurgimiento de la pintura en este continente, de frescos sencillos, fuertes y conmovedores como no se habían visto por varios siglos y se habló de un pintor de fabulosas proporciones y hábitos que había hallado un camino para incorporar estrechamente al arte dentro de la vida de su pueblo, comenzó de inmediato una peregrinación de nuestros artistas hacia esa Meca artística del Nuevo Mundo. Estos artistas lo observaron y estudiaron bajo su dirección y también se enteraron de la obra de otros pintores de importancia, suficientemente numerosos como para

justificar el apelativo de un Renacimiento Mexicano. Desenbrieron también cómo un gobierno empobrecido podía proteger las artes sin freuar su libertad de expresión.

Después, regresaron a los Estados Unidos, llenos de entusiasmo, excitados por la posibilidad de creación, exigiendo paredes para pintar. Posteriormente vino el propio Rivera a los Estados Unidos en triunfal recorrido, coincidiendo con la gran depresión económica y sus inmediatas consecuencias: esto es, el despertar de una nueva conciencia social y la necesidad de crear trabajo en forma de obras públicas. Su afán publicitario, sus bromas y exageradas anécdotas, sus controversias públicas, la posibilidad que les dió a grandes multitudes de verle pintar sus grandes paredes, su generosa disposición para explicar su obra, para explicarse a sí mismo y para enseñar sus procedimientos técnicos a todo aquél que le preguntase, y, sobre todo, la fuerza imperativa de su ejemplo, se combinaron para sacudir a nuestra pintura mural de un prolongado letargo de desvaídas y banales alegorías cívicas. Buenos, malos o mediocres, a los edificios públicos en los Estados Unidos les brotó una erupción de excitantes murales. Unos podían ser exaltados, otros deplorados o execrados, algunos hasta destruidos, pero de ninguna manera ya serían inadvertidos como habían sido hasta entonces aquellas decoraciones dentro de los tribunales y alcaldías, en que nadie jamás había reparado, puesto que su insignificancia la absorbían por completo las paredes a las cuales pretendían adornar.

Este poder de la presencia misma de Rivera y su ejemplo—así como el de Orozco y toda la escuela mexicana—para hacer fructificar el arte en los Estados Unidos es muy posible que a la postre llegue a ser la manifestación más importante del intercambio cultural durante toda la Era de la Buena Vecindad. Y es saludable para el espíritu de la gran república del norte como para el de todas las otras naciones de América, darse cuenta del hecho de que ese México “tan pobre” y “técnicamente retrasado” haya tenido tanto que enseñarle a los Estados Unidos y a otras naciones de este hemisferio.

II

La facilidad y seguridad de que hemos hecho mención, no fueron adquiridas como simples dones de la naturaleza. La fecundidad tiene que nacer con el artista, pero para producir el fruto apropiado, el talento ingénito debe ser nutrido y cultivado, purificado y fertilizado a través de infinitos estudios, podado y disciplinado por el ejercicio. Un virtuoso del pincel o del lápiz requiere tanto entrenamiento como el virtuoso del violín y, como este último, debe mantenerse sobre su instrumento con incesante atención.

Indudablemente, Diego Rivera nació artista. Aprendió a dibujar y pintar como Lope a balbucear sus versos: desde el momento en que empezó a andar

y a hablar. “El más remoto recuerdo de mi vida—ha escrito Rivera—es que yo dibujaba.” A los diez años ya estaba matriculado, realizando estudios artísticos en la academia alojada en el viejo convento de San Carlos.

Como todas las escuelas de arte de fines del siglo XIX esta era “académica” y, como todas las demás del Nuevo Mundo, proclive a lo colonial y a lo imitativo y rezagada en una o dos décadas con respecto a los últimos estilos de Madrid o París. A pesar de ello, en 1896 no era México el peor lugar de la tierra para iniciarse en el estudio del arte. San Carlos contaba con destacados profesores como Félix Parra, cuyo gusto por lo académico convencional iba aparejado con un sincero entusiasmo por la escultura pre-colombina de los aztecas; José María Velasco, notabilísimo paisajista; el anciano Santiago Rebull que había sido un ferviente discípulo de Ingres. Todos ellos aportaban un estímulo, una seriedad y una disciplina que darían a Rivera la capacidad para sobrevivir a toda la ecléctica confusión y a toda la rebelión de sus días de París y lo capacitarían para poder desarrollar, al final, el estilo individual y el sello personal que se imprimen en todas sus obras más maduras.

Había también otras fuerzas ocultas que laboraban en aquel México imitativo, derivativo y colonial de Porfirio Díaz y que contribuirían a conformar la decisiva personalidad estética de Rivera. Eran las fuerzas mantenedoras del sentido plástico del pueblo mexicano que hallaban su cauce de expresión en los juguetes, en la fabricación de cestas, en la alfarería, en las mantas y tejidos bordados, en las calaveras del Día de Difuntos, en las ilustraciones de los corridos, en las máscaras fantásticas y en los trajes y coreografía de las danzas en las fiestas comunales, en la disposición escénica y en los tipos populares que aparecían en los teatros populares, en la decoración barroca y en las imágenes de las iglesias, en las decoraciones murales de las pulquerías y en las pinturas con que se adornaban las fachadas de los establecimientos comerciales y hasta en la misma disposición de los objetos en los mercados. Todas estas eran cosas ignoradas por la estética oficial de aquel momento que las consideraba como muestras de vulgaridad e indignas de atención y se mantendrían también ocultas por muchos años en el espíritu de aquel pintor que realmente llegaría a ser el Diego Rivera que conocemos, desde el momento en que se apercibiera de ellas, dándolas a conocer, sintetizándolas con la disciplina clásica, con la experiencia técnica, con los “ismos” especulativos de París, en un cohesivo y unitario lenguaje de expresión. Según la vida fuera penetrando suficientemente en lo más profundo del espíritu del artista, este sentido plástico indígena por fin brotaría a la superficie para fertilizar su pintura. Todo lo que se requería—¡pequeño detalle!—era que la Revolución Mexicana le enseñara, tanto a él como a sus compañeros de profesión, a redescubrir al pueblo mexicano.

Uno de los más importantes maestros de Diego no estaba en la Academia de San Carlos sino en una imprentita, a unos pocos pasos de la escuela. Allí

José Guadalupe Posada grababa directamente sobre planchas de metal sus ilustraciones para los corridos impresos en papel multicolor que cantores ambulantes entonaban en los mercados y vendían como periodismo viviente y literatura de masas a un público analfabeto, incapaz de leer un diario. Como artista, José Guadalupe Posada fué el más grande y fecundo de los maestros de aquel muchacho. Algunas veces su enseñanza se percibe directa, como en el cuadro de Rivera "La Quema de los Judas". A menudo es más profunda e indirecta: un espíritu popular, el sentido de organización de las masas plásticas, del movimiento y vitalidad en la composición. Desde este punto de vista, constituía sin duda un provechoso complemento para la influencia restrictiva y exigente del dibujo de la escuela de Ingres.

En 1902 Rivera fué expulsado de la Escuela de Bellas Artes por participar en un motín estudiantil. De esta manera, recibió su "primera lección" en una serie sobre sociología popular práctica que constituiría otra influencia significativa en el proceso de su formación. Rechazando una oferta de readmisión decidió, a los dieciséis años, lanzarse al mundo a pintar la naturaleza. Durante cuatro años se dedicó a dibujar y pintar el paisaje mexicano, al cabo de los cuales obtuvo una beca del Gobernador de Veracruz para ir a España. Allí estudió con el impresionista español Chicharro, cayendo dentro de la órbita de Sorolla y Zuloaga. Al mismo tiempo, se familiarizó con la arquitectura española y con el anarquismo español, llegó a conocer y admirar la obra de los viejos maestros de la Escuela Española, particularmente la de El Greco y sintió, también, la irresistible atracción de París, centro de la pintura moderna de Europa.

Trece años empleó en el Viejo Continente, copiando obras maestras, aprendiendo hoy de un gran artista, mañana de otro, siempre estudiando con constancia, trabajando, haciendo apuntes, pintando. La lista de sus maestros incluiría a El Greco y a Goya, Pissarro y Manet, Hogarth y Breughel, Gauguin, Henri Rousseau "El Aduanero", Cézanne, Renoir, Picasso y muchos más. Por último, en los años que precedieron su regreso a México, realizó un viaje a Italia que sería de extrema importancia en su formación como pintor de frescos. Durante todos estos años, se incorporó sucesivamente a múltiples escuelas e hizo numerosas tentativas de hallarse a sí mismo, ejecutando cuadros a la manera impresionista o siguiendo la corriente cubista. Entre estas pinturas y dibujos se encuentra una impresionante cantidad de trabajos habilidosos pero sólo muy ocasionalmente, entre toda aquella labor, hallámos uno al que podamos decir: ¡Este es un Rivera! A través de las dos décadas de peregrinación, de experimentación y aprendizaje en que ya había cosechado algunos resultados, aún carecía de algo, carecía de una actitud que canalizara la finalidad de su arte, de una idea que diera unidad orgánica a su espíritu y sintetizara todas sus facultades en una sola concepción.

III

Muchas fuerzas convergieron para que aquella síntesis se produjese. La primera la constituyeron sus meditaciones acerca del dilema del artista en el mundo moderno.

En ningún momento de la historia, el arte estaba tan aislado de la vida pública como en el mundo occidental a la vuelta del siglo. El sentimiento estético colectivo habíase marchitado y las artes populares y el sentido plástico popular se habían destrozado en los grandes centros de la industria moderna. La protección privada a las artes había alcanzado su nadir ya que los nuevos-ricos carecían del buen gusto de las antiguas clases dominantes. Por esta razón, sólo "desafiando al burgués", obrando de acuerdo con su propia conciencia y con la aprobación de los demás artistas, podrían los pintores preservar su integridad.

En esto consistía el secreto de la alegría fingida, las travesuras y bromas, la infatigable sucesión de "ismos", los elaborados medios de mostrar desprecio por el "filisteísmo", el progresivo esoterismo, el revolucionismo en que se mezclaban curiosamente lo social y lo estético. Pintando solamente para sus semejantes, y para el estrecho círculo de especialistas en estética que habían adoptado su punto de vista, el belicoso grupo de Montmartre al cual pertenecía Rivera, daba rienda suelta al interés especializado de un artesano para los problemas experimentales de su oficio. Esto fué lo que dió lugar al cubismo, al no-objectivismo y a todos los demás "ismos". Pero mientras que se engendraban cuadros estimulantes y las exposiciones artísticas y las controversias ensanchaban el conocimiento técnico del pintor y aún dábale lugar a un nuevo tipo de gusto especializado en los clientes potenciales o en sus consejeros, se completaba el divorcio entre el arte y la vida, ya fuera colectiva o privada. Para Rivera, esto finalmente llegó a parecer un callejón sin salida.

El año de 1917 tuvo especial significación en sus ideas. Fué entonces cuando México adoptó una nueva constitución revolucionaria, la constitución más avanzada, al menos en su texto, que conociera el mundo hasta entonces. Aquel mismo año fué testigo de dos revoluciones en Rusia y una tentativa de poner fin a la guerra mundial por medios revolucionarios. Al finalizar el 1917 ya Rivera había roto con el cubismo. Aplicando muchos de los resultados técnicos de esta escuela a sus nuevos empeños, comenzó a asimilar, junto con otros pintores, la obra de Cézanne, Rousseau, Renoir. Entonces, repentinamente, decidió hacer un viaje a Italia con el fin de estudiar los frescos que artistas de un tiempo ya lejano habían ejecutado para uso público de sus ciudades. Después, regresaría a su tierra para poner su arte al servicio del pueblo mexicano. En los frescos de los pintores italianos, desde los bizantinos hasta Miguel Angel, creyó hallar la respuesta a las necesidades de un arte popular capaz de nutrir a las masas estética y emocionalmente, de reformar su gusto; un arte capaz de producir de nuevo una

pintura social monumental, relatándoles una historia sencilla y conmovedora como la que contaba la iglesia medieval por medio de la pintura. Al pasar por Italia, la excitación visual que le produjera la grandiosidad de aquellas paredes, fué intensificada por las luchas que sostenían entonces los socialistas y los fascistas. Al partir para México, llevaba consigo trescientos veinticinco bocetos y algunas ideas sobre la técnica y las posibilidades sociales de la pintura mural.

IV

Uno de los grandes servicios que prestó la Revolución Mexicana a la pintura fué el de llamarle la atención sobre la existencia del pueblo, vinculándola a las corrientes ocultas, pero vivientes, del gusto popular indígena. Otro gran aporte fué el de ayudar a los pintores a romper el círculo vicioso creado por la clientela privada. La Revolución había prometido tanto al pueblo que ahora el gobierno emanado de ella se veía obligado a dar, de acuerdo con su capacidad, su lealtad y su comprensión, al menos alguna muestra de retribución a cuenta de las múltiples promesas hechas por la Revolución. Esto imponía, entre otras cosas, un programa de edificaciones públicas y una total renovación del sistema educacional. El Gobierno de México llegó a ser, a través del Ministro de Educación José Vasconcelos, un cliente colectivo de todos los artistas que ofrecieron sus servicios.

A pesar de que sus secretos técnicos eran desconocidos desde hacía mucho tiempo y sus manifestaciones habían degenerado, la pintura al fresco se mantenía aún como tradición viviente en México. Los artistas indígenas habían decorado al fresco las paredes de templos y de pirámides; en tiempos de la colonia el mensaje del dogma católico se había dado a conocer a las masas por medio de pinturas en las recias iglesias románicas. Más tarde, un templo de otra categoría había continuado humildemente aquella tradición del fresco. Era un templo dedicado a una escabrosa y desacreditada versión de Baco: la pulquería.

Orozco contribuyó con la pintura de las pulquerías y Rivera con sus investigaciones en Italia. La unión de estas dos corrientes, nutridas por los aportes de otros muchos, dieron lugar al renacimiento de la nueva pintura al fresco.

Rivera ejecutó en encáustica su primer gran mural en el salón de actos de la Escuela Preparatoria de la Ciudad de México. Es una obra transicional, impregnada de sabor italiano a través del uso de la alegoría y del dibujo de los primitivos bizantinos. Antes de finalizarla, ya Rivera había decidido lanzarse de lleno al verdadero fresco. Así, su siguiente trabajo, en el que empleó cuatro años y tres meses de labor intermitente e intensa —ocho, diez, doce y hasta quince y más horas consecutivas de tarea diaria— fué la decoración de ciento veinticuatro paños de pared en el amplio patio de la Secretaría de Educación. En esta obra Rivera, dueño por fin de sus facul-

tades, se halló a sí mismo, engendró el estilo monumentalista que hoy asociamos con su nombre y llegó a perfeccionar su maestría en la técnica del fresco.

El procedimiento de la pintura al fresco es como el de una acuarela en que las tierras (óxidos de hierro, de cobre, de manganeso y de aluminio) se mezclan con agua y se aplican con rápidas pinceladas sobre una superficie de argamasa suave y aún húmeda. El cemento deberá haber fraguado lo suficiente, de modo que los colores no se corran pero no estará tan seco como para impedir que los pigmentos reaccionen químicamente con la superficie. El color es parcialmente absorbido por capilaridad y provoca una reacción con la cal húmeda, formando un pelícuila de hidróxido de calcio, la cual se mezcla con la superficie coloreada incorporándose y convirtiéndose en parte de la propia pared. Con el tiempo, la acción del aire lo transforma en carbonato de calcio que es insoluble al agua. Si la capa de argamasa y cemento ha sido correctamente hecha y aplicada a la pared, el fresco durará tanto como el propio edificio.

Rivera desarrolló la técnica de bocetar directamente en la capa preliminar del mismo muro, usando un patrón de papel, trazado y perforado a tamaño natural, a través de cuyas perforaciones se espolvorea negro de humo para reproducir la porción que va a trabajarse en el día, sobre el fragmento de argamasa fresca y húmeda sobre la que se va a pintar. Esta, a su vez, mantiene el grado de humedad requerido durante un término de seis a doce horas que el artista deberá aprovechar para cubrirla con pintura. Este trabajo se duplica en el caso de Rivera puesto que él modela primero las figuras en negro para darles la solidez y redondez del claroscuro, aplicándoles posteriormente el color. Una vez que la pared ha secado lo suficiente, es imposible toda corrección, a menos que se arranque la superficie y se le extienda un nuevo revoque.

Los pintores de fresco, por lo tanto, no pueden pintar del natural, ni cubrir pequeñas superficies lentamente, raspando con la espátula o corrigiendo con nuevas capas de pintura. Aún los bocetos preliminares son sólo fragmentarios en relación con las vastas dimensiones del plan de un muralista. Rivera siempre trata de plantear la composición de los frescos de acuerdo con la arquitectura del edificio, con la función del mismo, con la topografía de los alrededores. Esto último se percibe notablemente en su mural de Cuernavaca, sobre las paredes externas del Palacio de Cortés en las que prolonga y refleja el contorno de los cerros y barrancas vecinos. El pintor debe nutrir sus ojos incesantemente con hombres y cosas, digerirlos con los jugos de su pensamiento y su imaginación y asimilar su sentido y sus relaciones potenciales; después, le toca "pensar con la mano", mientras las imágenes van fluyendo de la punta veloz de su pincel. Dentro de cada toque de lo que parece ser un constante y prolífico improvisar, se hallan presentes décadas de paciente ejercicio y experimentación, los materiales de incontables

bocetos y notas y toda una constante meditación sobre el mundo de la naturaleza, el mundo del hombre y el mundo del arte. Procediendo de acuerdo con estos principios, Rivera ha cubierto el vasto patio de la Secretaría de Educación, el techo y las paredes interiores de la Escuela de Agricultura de Chapingo, las sombreadas paredes externas del Palacio de Cortés en Cuernavaca y una gran parte de las anchas escaleras y el traspasio del Palacio Nacional en el Distrito Federal (en los cuales aún se halla afanado), además de haber pintado al fresco paneles transportables en el Hotel Reforma de la capital los cuales ya han sido suprimidos después de una controversia de menor importancia. Ha pintado también una pared en la Escuela de Artes de San Francisco; otra en el comedor del Edificio de la Bolsa y varios paneles móviles en el Junior College de esa misma ciudad. Son suyos los frescos en el patio del Instituto de Arte de Detroit, y también debemos mencionar un mural, destruido antes de su terminación por los propietarios del edificio, en el Rockefeller Center de Nueva York. Ha ejecutado muros transportables en la New Workers' School de Nueva York, ahora instalados en el Centro de Recreo de la International Ladies Garment Workers' Union en Pennsylvania y en el Edificio de Salubridad y en la Escuela de Medicina y en el Instituto de Cardiología de México, encontrándose en la actualidad cubriendo otras paredes en otros edificios.

El panel transportable fué inventado por Rivera cuando se vió precisado a pintar en el inmueble destrozado de la New Workers' School de Nueva York, próximo entonces a ser demolido. Puede considerársele como un aporte más a la resurrección de la técnica del fresco moderno y ha sido creado para hacer de las paredes así decoradas, algo más permanente que el propio edificio.

V

“Lo que la escritura es para los que leen —escribía en el siglo VI Gregorio el Grande al Obispo de Marsella— un cuadro es para los que tienen ojos. Por eso, los cuadros ocupan, especialmente para el pueblo, el lugar de la literatura”.

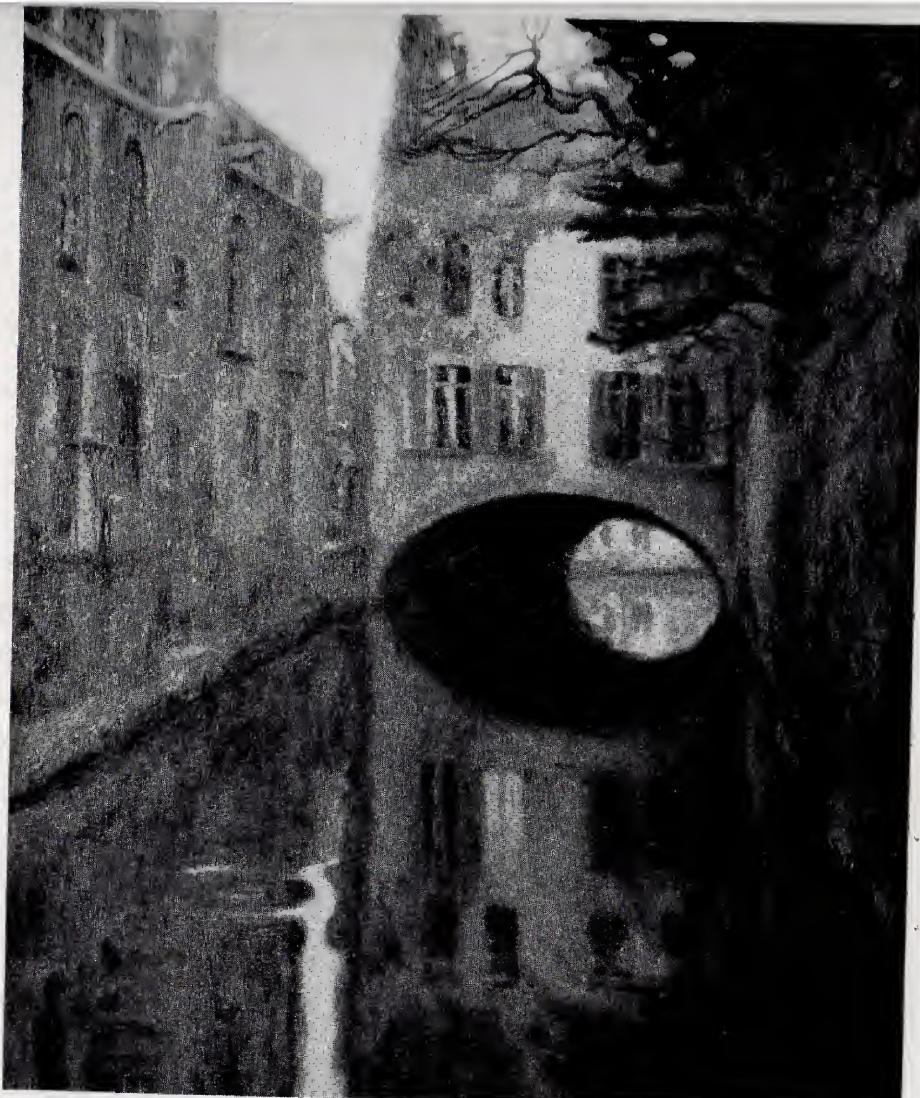
Al darle a Rivera y a sus compañeros paredes para pintar, el Gobierno de México extendió magníficos frescos ante la vista de un pueblo al que todavía no podía ofrecer suficiente libros o la alfabetización necesaria para leerlos, ni siquiera un salario que le posibilitara comprar un diario. Y en todo esto, no existía la menor intención de ironía para un pueblo que, aun próximo al hambre, tiene suficiente espíritu como para producir con sus pobres medios una brillante sucesión de fiestas comunales, un pueblo que sirve sus escasos alimentos en vasijas de barro bellamente modeladas y decoradas. Proporcionar “cuadros que ocupan el lugar de la literatura”, cuadros que eran a un mismo tiempo programa y crítica de la Revolución Mexicana; incorporar y ayudar a formar y a robustecer el gusto estético de su pueblo; devolver el arte al centro de la vida colectiva de donde había sido

desplazado por siglos, tales eran los propósitos de los frescos de Rivera y de sus compañeros. Ellos demostrarán que han sido una de las más perdurables y significativas conquistas de la Revolución Mexicana, cuya grande influencia aún continúa extendiéndose a través del Continente.

Durante todos estos años de devoción al fresco, Rivera ha persistido además en el óleo, acuarela y varias técnicas distintas de dibujos. En todos estos medios se percibe la influencia del estilo monumental que el artista ha logrado en sus frescos. Unas cuantas pinceladas de tinta china describen la espalda doblada de un cargador y las líneas de tensión de su carga, muestran la misma absoluta simplificación y algo de la misma monumentalidad dentro de un espacio reducido, portando el mismo sello que hace saber al espectador inmediatamente que se trata de “un Rivera”. Todos sus experimentos con otros materiales, uno a uno, más tarde o más temprano, encuentran su equivalencia en alguna nueva expresión o en alguna nueva destreza sobre las paredes, y, de esta manera, ambas clases de pintura se refuerzan entre sí. Considerando globalmente su producción, sus obras reflejan la historia de la patria de Rivera, las esperanzas en pugna de su tiempo y todos los problemas estéticos que han excitado su imaginación. Con tanta razón como de cualquier otro pintor que haya existido, podemos decir de Rivera que un mundo entero vive en su pintura.

Lanzando al mundo, en pródiga abundancia, obras de grande o pequeña envergadura, pero ninguna carente del sello de su habilidad y su talento, él puede legar a la posteridad (de la misma manera que la selva al hombre) la tarea de selección y poda. Cuando el tiempo haya finalizado la selección y haya sentado un juicio sobre ella, su obra completa, cuantitativamente abrumadora, lo revelará como uno de los más fecundos hombres de talento que la pintura haya producido. Y, sus “obras selectas”, no menos impresionantes en su conjunto total, mostrarán que en lo mejor de su obra fué uno de los más fecundos y grandes artistas. Y cuando el tiempo le haya proporcionado la perspectiva adecuada y haya borrado los zig-zags de sus cambios de orientación política, el fondo de consistencia sólida e imperecedera de la “política” de Diego Rivera se apoyará en esta verdad: aprendió de su pueblo y pintó para su pueblo.

BERTRAM D. WOLFE



1

THE HOUSE ON THE BRIDGE, *oil* 1909?

(Palacio de Bellas Artes, México, D. F.)

LA CASA SOBRE EL PUENTE, *óleo*

2

THE TERRACE OF THE CAFÉ, *oil* 1915
LA TERRAZA DEL CAFÉ, *óleo*

(The Alfred Stieglitz Collection, courtesy of
the Museum of Modern Art, New York)

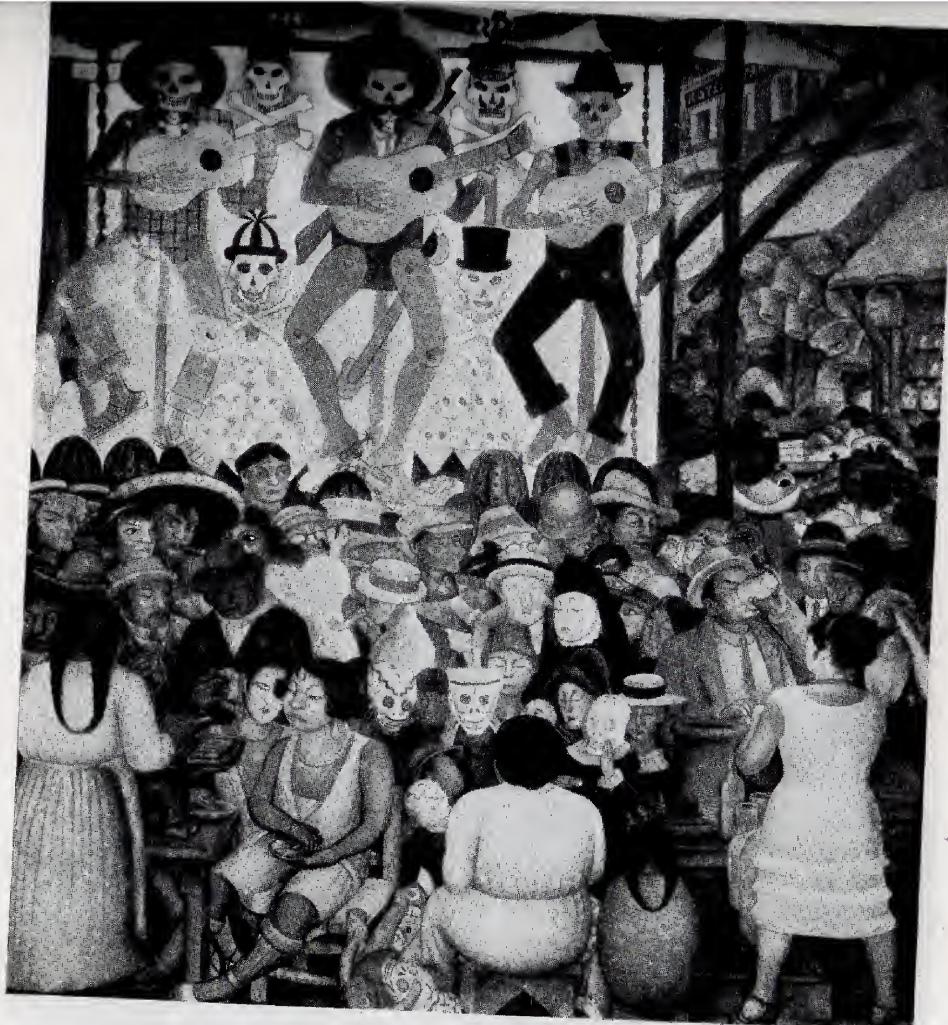


3

PORTRAIT OF MARY JOY JOHNSON, *oil* 1934
RETRATO DE MARY JOY JOHNSON, *óleo*

(Mr. Ranhosoff, Cincinnati, Ohio)



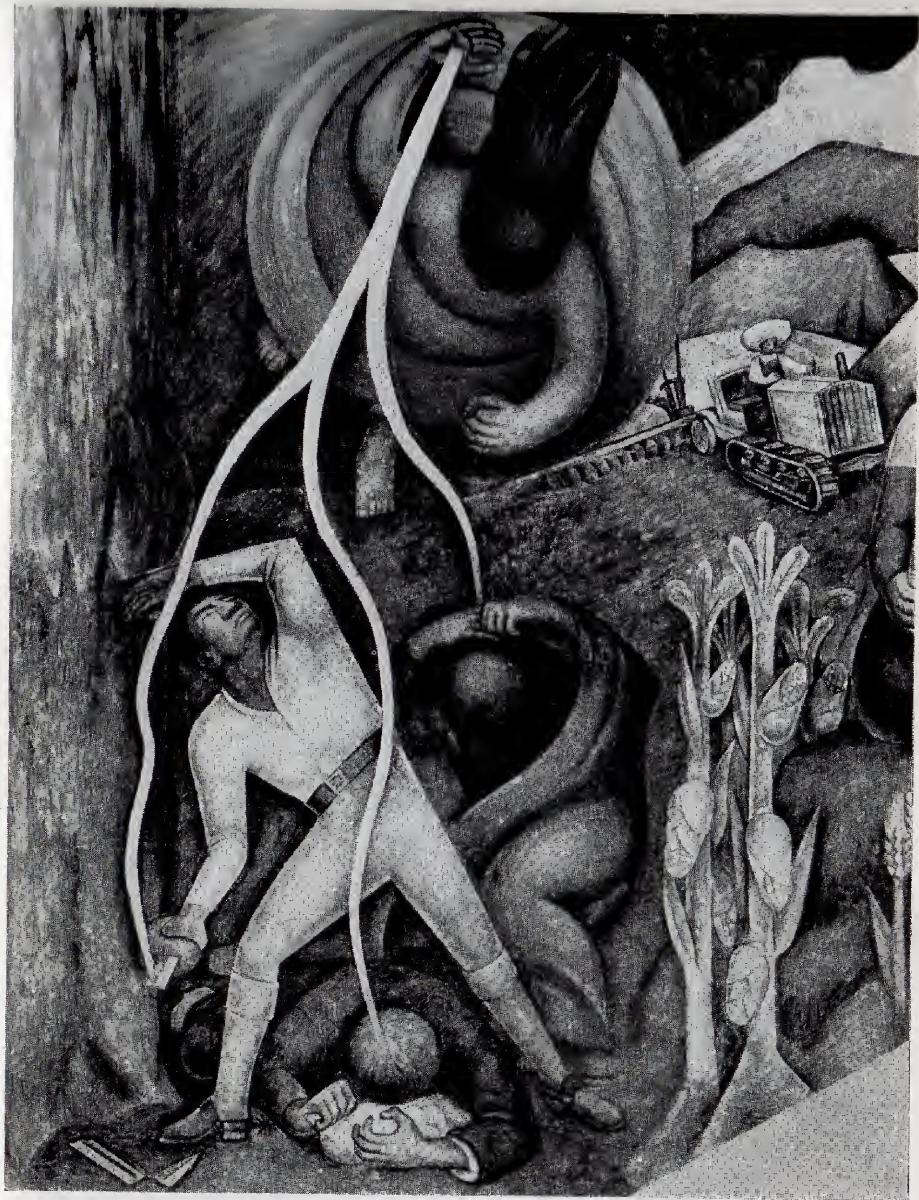


4

ALL SOULS' DAY IN THE CITY

EL DÍA DE LOS MUERTOS EN LA CIUDAD

(Fresco in the Secretaría de Educación, México, D. F.)



5

THE LIGHTNING

(Fresco in the Secretaría de Educación, México, D. F.)

EL RAYO



6

THE FECUND EARTH

(Fresco in the Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo, México)

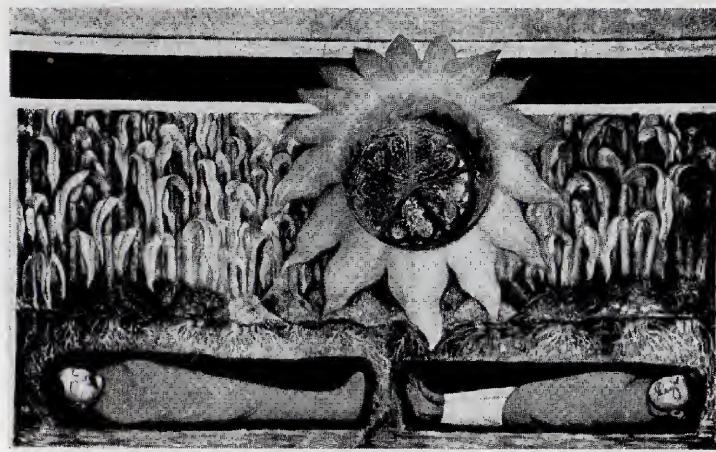
LA TIERRA FECUNDA



7

GERMINATION

(Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo, México)

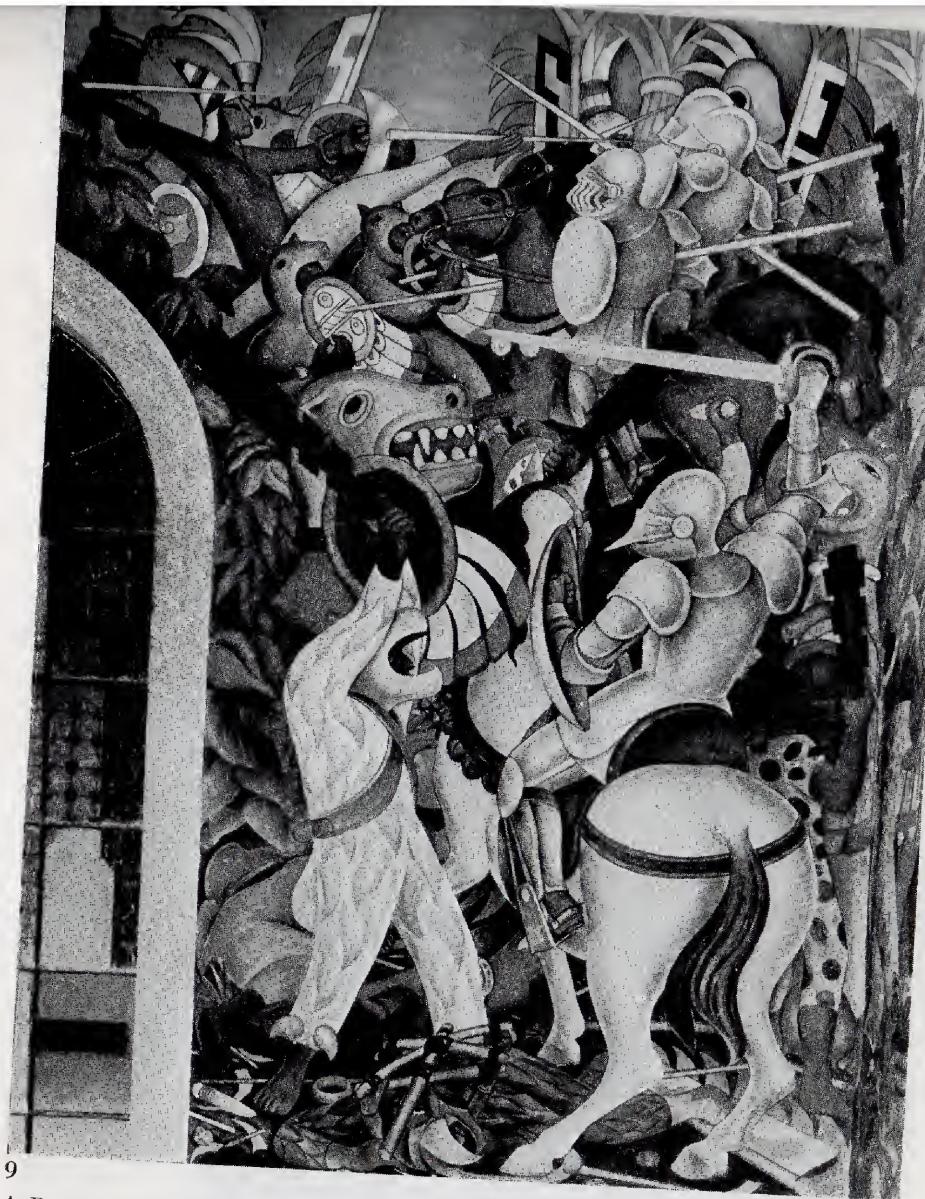


8

THE BLOOD OF THE MARTYRS

(Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo, México)

LA SANGRE DE LOS MÁRTIRES



9

A BATTLE BETWEEN THE INDIANS AND THE SPANIARDS

LUCHA ENTRE LOS INDIOS Y LOS ESPAÑOLES

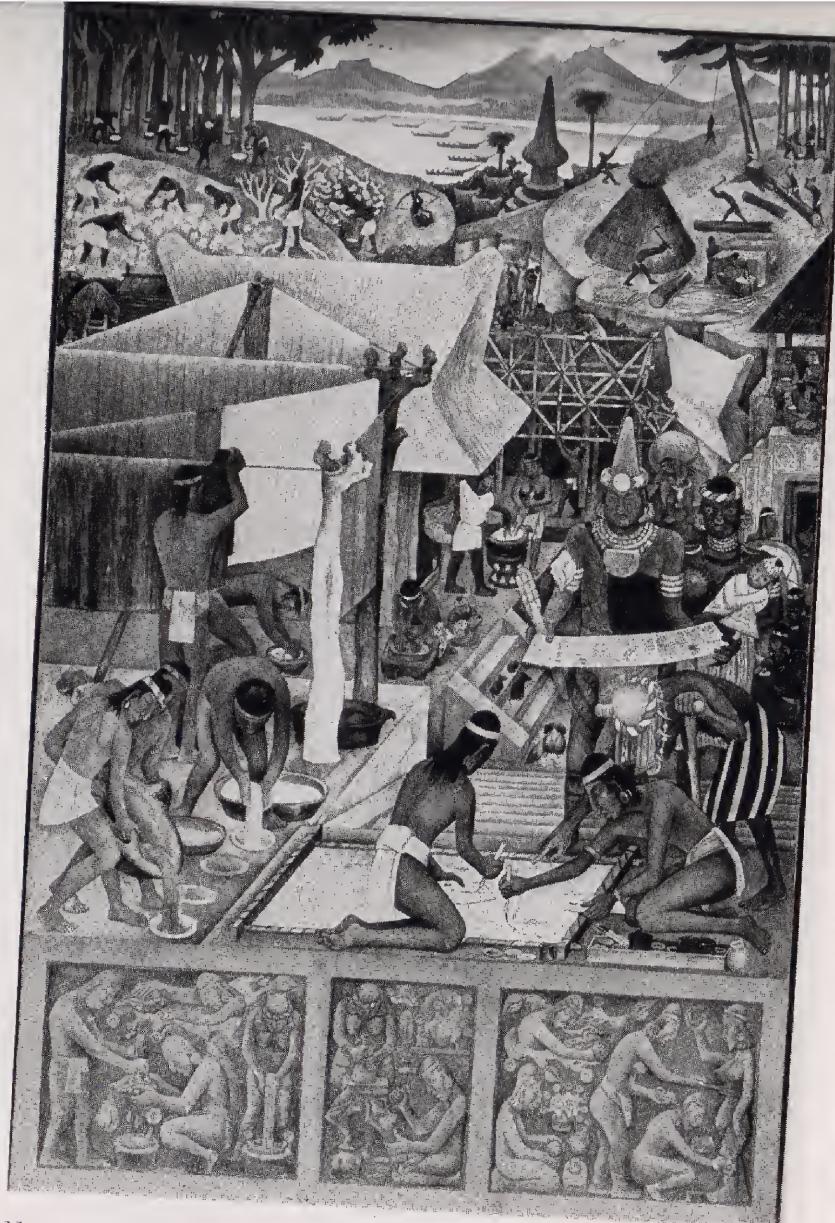
(Fresco in the Palacio de Cortés, Cuernavaca, México)



MID-NINETEENTH CENTURY

(Fresco in the Palacio Nacional, México, D. F.)

A MEDIADOS DEL SIGLO XIX



11

DYE WORK

1947

(Fresco in the Palacio Nacional, México, D. F.)

TINTORERÍA

12

THE FLOWER-VENDOR, *oil on panel* 1935

EL VENDEDOR DE FLORES, *óleo*

(Collection A. M. Binder, courtesy of San Francisco Museum of Art)



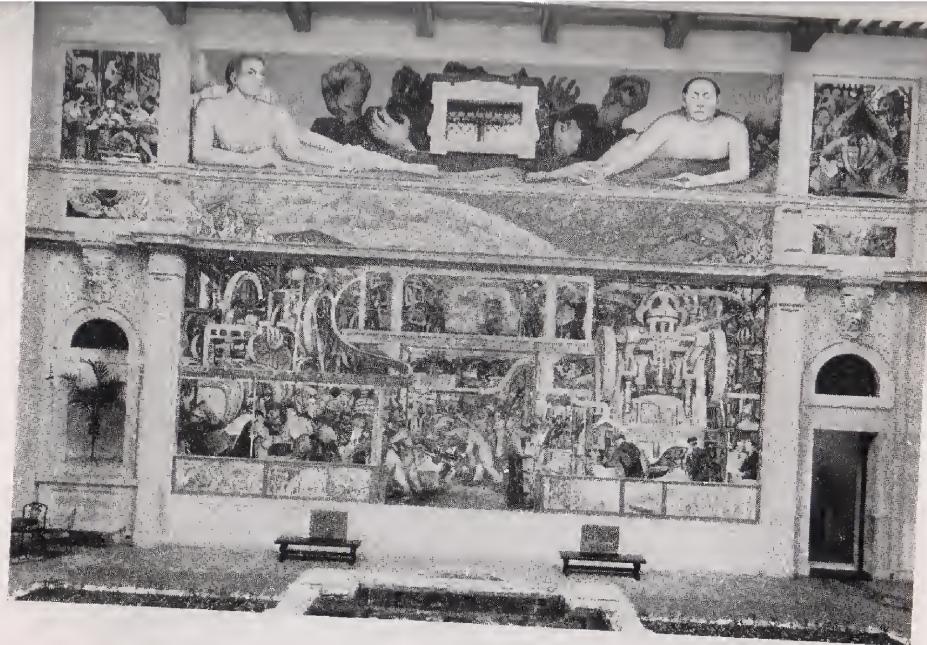
13

LANDSCAPE, *oil*

1940

PAISAJE, *óleo*

(Collection San Francisco Museum of Art)



14

AUTOMOBILE ASSEMBLY PLANT. THE RACES

FÁBRICA DE AUTOMÓVILES. LAS RAZAS

(Fresco in the Detroit Institute of Arts)



15

CALIFORNIA

CALIFORNIA

(Fresco in the Stock Exchange, San Francisco, California)

Murals painted by the artist:

Anfiteatro Bolívar, Escuela Preparatoria, Mexico, D. F.; Secretaría de Educación, Mexico, D. F.; Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo, Mexico, D. F.; Stadium Nacional, Mexico, D. F.; Palacio Nacional, Mexico, D. F.; Secretaría de Salubridad, Mexico, D. F.; Palacio de Cortés, Cuernavaca; Luncheon Club, San Francisco Stock Exchange, San Francisco, California; California School of Fine Arts, San Francisco, California; Mr. S. Stern, Fresno, California; Institute of Art, Detroit; Radio City, Rockefeller Center

Some of the Many Organizations Owning Works by Diego Rivera:

Algunas de las muchas organizaciones que poseen obras de Diego Rivera:

Metropolitan Museum of Art, New York; Museum of Modern Art, New York; Brooklyn Institute of Arts and Sciences, Brooklyn, N. Y.; Worcester Art Museum, Worcester, Mass.; City Art Museum, Saint Louis, Mo.; Palace of the Legion of Honor, San Francisco, Cal.; San Francisco Museum of Art, San Francisco, Cal.; Los Angeles Museum,

Murales ejecutados por el artista:

(destroyed) New York; New Workers' School, New York (now at Unity House, Forest Park, Pa.); Socialist Workers' Party, New York; Museum of Modern Art, New York; Palacio de Bellas Artes, Mexico, D. F. (replica of Rockefeller Center murals); Hotel Reforma, Mexico, D. F. (now at Milán 18, Mexico, D. F.); San Francisco Junior College, California; Ciro's, Hotel Reforma, Mexico, D. F.; Instituto de Cardiología, Mexico, D. F.; Escuela Melchor Ocampo, Coyoacán, Mexico, D. F.; Turf Club, Mexico, D. F.

Los Angeles, Cal.; Academy of Arts, Honolulu, Hawaii; Escuela Nacional de Bellas Artes, Mexico, D. F.; Museo de Guadalajara, Guadalajara, Mexico; Smith College Museum of Art, Northampton, Mass.; Palacio de Bellas Artes, Mexico; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, Pa.; International Business Machines, New York, etc.

BIBLIOGRAFIA PARCIAL**

BRENNER, ANITA: *Idols behind altars*. New York, Payson and Clarke, Ltd., 1929. 359 p. 117 ill. p. 277-287, 7 ill.

CARDOZA Y ARACÓN, LUIS: *La nube y el reloj*. Mexico, Ediciones de la Uni-

versidad nacional autónoma, 1940. 139 p. 135 ill. p. 89-107, 25 ill.

CASTILLO, ARTURO CÉSAR: *One thousand years of murals in Mexico. Pemex travel club bulletin*, Mexico. Nov., Dec. 1945. p. 2-14, 23 ill.

*For reasons of space, this bibliography attempts to be as complete as possible only in respect to titles which have appeared since 1939. Of works published before that year, we have included here only the most outstanding contributions which appear in the extensive, though also partial, bibliography of the Spanish and English editions of the original book by the author of this monograph, listed above under his name.

** Por razones de espacio, esta bibliografía aspira a ser completa sólo en lo que respecta a los títulos publicados con posterioridad a 1939. De antes de esa fecha, únicamente se incluyen los trabajos más destacados recogidos en la extensa bibliografía—también parcial—que figura en las ediciones española e inglesa del libro original del autor de esta monografía que aparece, bajo su nombre, en esta lista.

CUNNEY, SHELDON: *The story of modern art*. New York, The Viking press, 1945. 643 p. 373 ill. Chapter "New life in the Americas." p. 549-554, 3 ill.

COSSIO DEL POMAR, FELIPE: *La rebelión de los pintores*. Mexico, Editorial leyenda, 1945. 348 p. 50 ill. p. 149-157, 6 ill.

CRAVEN, THOMAS: *Modern Art*. New York, Simon and Schuster, 1940. 390 p. 32 ill. Chapter "The Mexicans." p. 355-380, 2 ill.

Detroit Institute of art: *The Diego Rivera frescoes*. Texts by George F. Pierrot and Edgar P. Richardson. 1934. 24 p. 6 ill.

Diego Rivera exhibits in New York. *Bulletin of the Pan American Union*, Washington, D. C. January 1932: p. 48-52. 4 ill.

Diego Rivera. *10 reproductions in color of Mexican frescoes*. Mexico, D. F., Fischground publishing co., 1946. Portfolio, no texts:

Diego Rivera. His amazing new mural depicts Pan-American unity. *Life*, New York. March 3, 1941. p. 52-56. ill.

ENCINA, JUAN DE LA: La pintura mexicana moderna. Diego Rivera. *Revista nacional de cultura*, Caracas. Febrero y Marzo; Junio, 1940. p. 47-56; 143-152.

EVANS, ERNESTINE: *The frescoes of Diego Rivera*. New York, Harcourt, Brace and co., 1929. 144 p. 91 ill.

FERNÁNDEZ, JUSTINO: *Prometeo, ensayo sobre pintura contemporánea*. México, D. F., Editorial Porrúa, s.a. (1945). 219 pp. 44 ill. p. 105-149, 12 ill.

Frescoes by Diego Rivera. Mexican art series, nos. 1-6, 8. Mexico, D. F., Frances Toor studios, 1937-1943, ill.

GÓMEZ DE LA SERNA, RAMÓN: *Ismos*. Buenos Aires, Editorial Poseidón, 1943. 448 p. 150 ill. p. 345-363, 8 ill.

GUIDO, ANGEL: *Redescubrimiento de América en el arte*. Rosario, Imprenta de la Universidad del litoral, 1941. ill. p. 243-299.

HELM, MCKINLEY: Mexican painting. *The Atlantic*, Boston. June 1947. p. 110-112.

—: *Modern Mexican painters*. New York, Harper and brothers, 1941. 205 p. 95 ill. Chapter III. p. 37-61. 10 ill.

MAPLES ARCE, MANUEL: *Modern Mexican art* (El arte Mexicano moderno). London, A. Zwemmer, 1944. 41 p. 50 ill. English and Spanish texts. p. 18-24, 7 ill.

MORGAN, MURRAY: Mexico's explosive muralists. *Holiday*, Philadelphia. March 1947. pp. 44-45, 124-25/26. 4 ill.

Museum of modern art: *Diego Rivera*. Introduction by Frances Flynn Paine and notes by Jere Abbot. New York, The Museum, 1931. 64 p. 70 ill. Catalogue of an exhibition.

La obra de Diego Rivera. Su exacto valor en el conjunto de la pintura mexicana moderna. *Hoy*, Mexico. Julio 22, 1944.

ONTAÑÓN, MADA: *Diego Rivera pinta . . . dos años sobre los andamios del Palacio nacional*. Hoy, Mexico. Agosto 15, 1942. p. 36-41. 13 ill.

Rivera forges and forgets; to begin mural in the National palace. *Art digest*, New York. May 1, 1941. p. 10.

Rivera murals; permanent exhibition sponsored by the International ladies' garment workers' union at Unity house, Forest Park, Pa. New York City, The Union, 1942. 28 p. 13 ill.

Rivera to come later; remarriage. *Art digest*, New York. Jan. 1, 1941. p. 23.

San Francisco Museum of art: *Diego Rivera*. Drawings and water colors from the collection of the San Francisco Museum of art and the collection of the San Francisco art association in custody of the Museum. Foreword by Grace L. McCann Morley, text by Heinz Berggruen. San Francisco, The Museum, 1940. 18 p. 12 ill.

SCHMECKEBIER, LAURENCE E.: *Modern Mexican art*. Minneapolis, The University of Minnesota press, 1939. 190 p. 216 ill. p. 110-155, 64 ill.

SIQUEIROS, DAVID ALFARO: *No hay más ruta que la nuestra*. Mexico, 1945. 127 p. p. 47-53.

TORRIENTE, LOLÓ DE LA: Una infancia que se cumple. (Lo que yo hablé con

Diego Rivera.) *Cuadernos americanos*, Mexico. Septiembre-Octubre 1946. p. 261-288, 14 ill.

—: El mensaje de Diego Rivera: muralista y pintor del pueblo. *Bohemia*, La Habana, diciembre 29 de 1946, Año 38, No. 52. pp. 28-31, 56-58, 66-67, 76-77, 17 ill.

Tres figuras de la pintura mexicana. *Boletín del Club de viajes pemex*, Mexico. Marzo-Abril 1946. p. 2-7, 7 ill.

WOLFE, BERTRAM D.: *Diego Rivera; su vida y su obra*. Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1941. 437 p. 74 ill. Bibliog.

—: *Diego Rivera; his life and times*. New York, Alfred A. Knopf, 1939. 420 p. 168 ill. Bibliography.

BIOGRAPHY (cont.)

1933: New York. Frescoes in Rockefeller Center (destroyed, 1934).

1933: New York. Murals in the New Workers' School. (Now at Unity House, Forest Park, Pa.)

1933: New York. Frescoes in the Socialist Workers' Party Headquarters. Returns to Mexico the following year.

1934: Mexico City. Frescoes in the Palace of Fine Arts.

1936: Mexico City. Frescoes in the Hotel Reforma (since removed).

1940: San Francisco. Frescoes at the San Francisco Golden Gate Exposition for the Junior College.

1943: Mexico City. Appointed Professor in the School of Plastic Arts. Frescoes, Hotel Reforma.

1943: Mexico City. Frescoes in the Cardiological Institute and in the Melchor Ocampo School, Coyoacán.

1945: Mexico City. University: lectures on art. Frescoes in Turf Club.

BIOGRAFÍA

1886: Guanajuato, México. Nace el 8 de diciembre.

1892: México, D. F. La familia se instala en la capital.

1896: México, D. F. Ingresa en la Academia de San Carlos. Asiste a las clases de Parra, Velasco y Rebull. Influenciado por Posada.

1902: México, D. F. Es expulsado de la Academia a causa de una algarrada estudiantil.

1907: México, D. F. Primera exposición personal.

1907: España. Recibe una beca del Gobernador de Veracruz. Estudia en Madrid, en la Academia y con Eduardo Chicharro.

1909: París. Estudia. Exhibe su obra.

1909: Bélgica. Viaje breve.

1909: Londres. Estudia la obra de Turner.

1910: México, D. F. Regresa por corto tiempo. Exposición personal.

1911: París. Exhibe en los salones.

1920: Italia. Estudia los frescos de los grandes maestros.

1921: México, D. F. Regresa de Europa. Ingresa en el Sindicato Revolucionario de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores. Comienza sus murales para la Escuela Nacional Preparatoria (finalizados en 1922).

1922: México, D. F. Frescos en la Secretaría de Educación (finalizados en 1927). Designado Director del Departamento de Plástica de dicha Secretaría. Publica, con David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero, la hoja revolucionaria *El Machete*.

1923: México, D. F. Frescos en la Escuela Nacional de Agricultura, Chapingo (finalizados en 1927).

1927: Moscú. Enviado como delegado del Partido Comunista. Regresa a México en 1928.

1929: México, D. F. Elegido Director de la Escuela de Artes Plásticas (antigua Academia de San Carlos). Despojado del cargo en 1930. Frescos en el Palacio Nacional (incompletos en 1947).

1929: México, D. F. Frescos en la Secretaría de Salubridad y Asistencia.

1930: San Francisco. Palacio de la Legión de Honor. Exposición personal.

1931: San Francisco. Frescos en el edificio de la Bolsa y en la Escuela de Bellas Artes de California.

1931: Fresno, California. Fresco en la residencia del Sr. Stern.

1931: Nueva York. Museo de Arte Moderno. Exposición personal. Regresa a México.

1932: Detroit. Frescos en el Instituto de Arte (finalizados en 1933).

1933: Nueva York. Frescos en el *Rockefeller Center* (destruidos en 1934).

1933: Nueva York. Frescos en la *New Workers' School* (instalados posteriormente en Unity House, Forest Park, Pa.).

1933: Nueva York. Frescos en el edificio del *Socialist Workers' Party Headquarters*.

1934: México, D. F. Frescos en el Hotel Reforma (posteriormente arrancados).

1940: San Francisco. Frescos pintados en la Exposición Internacional para el *Junior College*.

1943: México, D. F. Designado profesor de la Escuela de Artes Plásticas. Frescos en el Hotel Reforma.

1943: México, D. F. Frescos en el Instituto Cardiológico y en Escuela Melchor Ocampo, Coyoacán.

1945: México, D. F. Conferencias sobre Arte en la Universidad. Fresco en el Turf Club.

CONTEMPORARY ARTISTS OF LATIN AMERICA. Series published by the
Division of Intellectual Cooperation, Pan American Union, Washington, D. C.

50 cents

ARTISTAS CONTEMPORANEOS DE LA AMERICA LATINA. Serie editada por
la Oficina de Cooperación Intelectual, Unión Panamericana, Washington, D. C.